

李寿墓壁画的内容、布局及其渊源

——兼论唐代早期壁画风格

程 义

(西北大学, 陕西 西安 710069)

摘 要: 李寿墓壁画的布局以水平分割壁面为主, 其内容可以分为升仙系统和模仿现实系统。模仿现实系统位于下层, 升仙系统位于上层。这些内容来自当时各个不同的文化区域。由于没有完全吸收和消化, 因此形成了一种杂糅各种文化因素的“拼贴画”风格。

关键词: 李寿墓壁画; 布局; 升仙; 拼贴画

中图分类号: J228.6

文献标识码: A

文章编号: 1008-472X(2006)06-0093-05

收稿日期: 2006-09-17

作者简介: 程 义(1972-), 男, 陕西汉中, 陕西师范大学历史文化学院讲师, 西北大学文博学院博士研究生, 主要从事汉唐历史与考古研究。

李寿(字神通, 公元577—630年)墓位于陕西省三原县陵前公社焦村。陕西省文管会和陕西省博物馆于1973年对该墓进行了发掘。该墓为砖壁土顶单室墓。在小龕和墓室内共出土陶、瓷、金、铜、铁、玉、玻璃等质地的器物333件, 大部分为彩绘陶俑及生活用具。另外该墓室还出土了内外都有线刻画的大型石椁一具。墓道、过洞、天井、甬道、墓室里绘满了内容丰富的壁画。陕西省文管会和博物馆对该墓的壁画做了详细的报道, 按其内容分为农耕牧养杂役、建筑图、出行仪仗、寺院道观四个大类, 并根据当时的资料做了简单的对比研究。^[1]

随后, 王仁波等人在研究唐墓壁画时, 把其内容分为: 四神、狩猎、仪仗、宫廷生活、家居生活、礼宾、宗教、建筑、星象等八种。王仁波先生所分的八种图像中, 除礼宾图外, 其余均见于李寿墓壁画。^[2]但是, 这种划分方法是“从图像的直观印象入手分类”。由于过于重视图像的分割, 反而忽视了壁画作为墓葬的装饰和组成部分的特性。因为, 墓葬壁画不是仅仅为了审美需要而创作的卷轴画, 而是一个连续的、完整的、具有“叙事性”、“情节性”的“多场面”长卷画。因此, “这样的分类局限于表面形式, 而忽视了对

主题的分析, 同时将墓葬中有序的图像组合肢解得十分零碎, 无法把握完整图像的意义。”^{[3]10}

有鉴于此, 本文拟对李寿墓壁画的内容做一重新审视, 力图揭示画家和设计师的原初布局, 而不是今人强行分割出来的布局; 在此基础上, 本文还尝试通过对各个壁画单元内容渊源的追溯, 结合当时的政治和文化背景, 归纳出唐代早期壁画的风格。

一、李寿墓壁画的内容和分布

李寿墓壁画主要分布在墓道、甬道、墓室这三个部位, 不同部位的壁画还分为上下栏。宿白先生已经注意到: “和其后的唐墓壁画比较, 最突出的不同是墓道、天井、墓室三部分的壁面布局分上下栏; 其次是全部壁画的安排, 分成两个单元, 即以最后天井壁面所画列戟的所在为界, 前后壁画各成一单元”。^{[4]138} 具体内容和分布如下:

墓道壁画: 分布在东西两壁, 中间以红色宽带分为上下两层。墓道口为飞天, 虽已脱落, 但可据残片辩明。东西两壁下层绘仪仗出行图。图中前导和主卫的骑士已跨上骏马, 马扬尾躡蹄欲行, 主人的坐骑也鞍鞴齐备, 但主人没有出现。

上层东西两壁为狩猎图。东西壁的狩猎图内容相似：在崇山峡谷之间，数十名猎手，分作两个围场纵马放鹰，张弓搭箭，追赶着拼命逃窜的野猪、兔、鹿。画面的左上角有一人(残)架鹰驻马静观，似乎是这场围猎的指挥者。

过洞、天井的壁画：过洞的壁画保存较完整，天井的壁画全部脱落。根据残片看，天井下部绘制步行仪仗队，上部为有关生产、生活的画面。在第三天井底部的填土中发现的壁画残片上，绘有农耕、牧养、杂役等劳动生产的形象。下部是步行仪卫图，这是墓道壁画的延续。这一题材的画面一直持续到甬道口结束。在甬道壁上分布着互相告别的场面，这表明步骑仪卫到此结束，此后的内容和仪卫无关。甬道是二者的连接点，也是壁画内容的转换点。这一点在甬道里表现得异常清楚。甬道里的男性们正在和位于墓室门口的女性们告别。甬道后部两侧分别绘制着寺院和道观，由于壁面残损严重，已无法判定这两幅画面的具体内容。甬道顶部绘制着手持莲花的飞天和大幅的忍冬纹。值得注意的是甬道顶部的飞天是面向墓室飞翔的。

墓室壁画：西壁上部绘马厩及草料库(残)。北壁东部绘一座贵族庭院，仅存局部。正面、西边各一门，门两旁各列戟一架，每架插戟七根。左右廊房前各立门卫二人。东边一门残缺。院内左角绘台阁、山石、树木和游园的贵妇、侍女。南壁下部(墓室门)两边为两幅侍女图，其它画面模糊不清。

由于石棺和整个葬仪密切相连，因此在研究魏晋南北朝壁画墓时郑岩就突破了旧有的观念，把石椁、石棺外的石刻线画也纳入到壁画系统中。^{[3][14]} 为了便于理解画像在整个墓葬中的分布及其相互关系，本文也沿用郑岩这一观点，把石椁线画也作为壁画的一部分来处理。

石椁线刻分内外两部分。石椁外壁施浅浮雕，除四神等辟邪祈福的图案外，还雕出侍臣和在四周拱卫的甲士。其内壁满布线刻画，椁顶为星相图，椁底周围为十二生肖图，四壁则是众多的人

物，有盛装的宫官和成群的宦者。内壁壁画孙机先生已做过深入的研究^[5]，此处不再重复。外壁壁画除了下层的侍臣和甲士外，上层还布满了骑乘各种珍禽异兽的仙人。

照墙壁画：在第一至第四过洞的照墙及甬道的南壁均绘有重楼建筑。第一过洞的建筑图保存基本完整，其余仅存残片。第一过洞南壁正中绘一重楼，为单檐四阿顶的全木结构，左右各有附属建筑方阁一座，用飞廊与主体建筑连成一组建筑群。受正面空间限制，故而方阁的一半绘在过洞上，一半外折绘于墓道两壁转角的一隅。主体建筑正脊的左、右角绘有飞天。

二、壁画的布局

以上是我们现在看到的壁画的分布。传统观点仅仅重视了墓室壁画模仿现实生活场景这一特点。但是，在墓道、甬道、墓室、石椁上绘制的壁画按其内容来分，明显分属性质不同的两大图像系统：升仙神怪系统和模仿现实系统。因此，本文认为当前通行的划分并不完全符合当时设计者的思路。设计师和画家们应当是按照这两大图像系统的特性来安排分割壁面的。

升仙神怪类图像包括墓道口飞天，照墙上的阙楼，甬道里的飞天和忍冬纹，石椁上层的仙人。这个系统的图像表示的是墓主死后升仙的过程和路径。由于墓葬形制的限制，唐墓壁画没有像汉画像石那样构成一个完整的叙事性画面，而是通过壁画和墓葬结构相结合，来表现这一重要的主题。只要把墓道口的飞天和石椁上的仙人联系起来就不难理解这一主题。

研究者通常认为阙楼是对墓主生前生活的深宅大院的描绘，但在其两侧的飞天似乎揭示了它的另一种功能，即升仙功能。阙楼在汉代画像石里就是天门的形象^[6]，是升仙的阶梯和借助物，在唐人的观念里依然如此。如唐诗“夕人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼”，“危楼高百尺，手可摘星辰，不敢高声语，恐惊天上人”等就体现了这一

观念。当然，一种图像可能兼顾模仿现实和升仙需要这两种功能。郑岩在研究河西壁画时明确指出了这一点^{[3]158}，李寿墓壁画是这一传统的继承。

当一个观者进入带有长斜坡墓道的墓葬，迎面首先看到的正是那幅高高在上，耸入云端的阙楼，而不是两旁威严的步骑仪卫。当观者的步伐逐渐深入到甬道和墓室之时，高高在上的一系列阙楼图像总是正对着观者。由此可以看出：画家正是通过这种巧妙的布局，用较少的，看似支离破碎的图像表达了一个有序的情节。而且，为了加强这一升仙主题，画家还不时用飞天形象给观者予以提醒。但因为观者只是外人（outsider），并不参与这一过程，所以我们目睹的情节是倒叙情节，即墓道口的飞天是这个主题的终结处，而墓室中的石椁才是这个情节的起始点。在这个叙事情节中，甬道顶部的壁画是死者的灵魂从墓室出发，开始升仙旅程的通道。这里布置着面向墓室的飞天，其意义在于迎接死者的灵魂。与此相联系，其下方布置着佛寺和道观图像，尽管在现实的葬仪中也不乏这样的场面，但这一类图像更直接的意义应在于帮助死者升仙。

另一个壁画图像系统为模仿现实类，主要是步骑仪仗、狩猎、列戟、侍卫、阙楼、道观佛寺、庭院。阙楼和道观佛寺，如前所叙，具有双重的意义，此处不再赘述。

下面重点分析其它图像的布局。这些图像位于壁面的中部和下部，由于受墓葬结构的影响较大，壁面经过天井、墓门的分割后，自然形成两个区域。画家为了保证画面不因为结构的分割而影响内容的连续性，就利用人物之间的动作来弥补了这一缺陷。通过画面可以清楚地看到：画家在墓道部分主要描绘了两个方面的内容：步骑仪卫和狩猎。

值得注意的是这两部分人物的去向有着明显的差别。巫鸿通过对武梁祠的研究，得出不同的图像表现形式构成不同的情节表现形式的观点^[7]。据他的观点，由于画中人物的面向（侧面、正面）的不同，看画者（观者）和画中人的关系因之也

会不同。（传统的侧面的、不对称的构图）画中人物彼此之间是互相联系的，他们的姿势和运动，意在表现彼此的行为与反应。画中人表现了一种叙事性情节，因而这种构图是闭合式的，它所表达的意义包含在画面本身的结构关系中……而看画人只是一位旁观者，不是参与者。尽管巫鸿这一结论系由汉代的资料得出，但对我们研究唐墓壁画仍然具有启发意义。其意义在于促使我们转换研究视角，把观者和画面之间的关系也考虑进来，这对于唐代乃至所有壁画的研究都有方法论上的指导价值。墓道壁画中的飞天和出行队伍都朝着墓道口方向前进，而上层的狩猎图却朝着墓室的方向前进，这一点让人不得不去思考一个问题：他们和墓主（死者）之间的关系。

在朝向墓室前进的狩猎场面里，根据发掘者的理解，其中有一位指挥者，很可能就是李寿本人或者他的命令的执行人。而下层的飞天和步骑仪卫出行图里，如发掘者所言，之中只有死者的坐骑，而无死者的身影。通常认为没有骑手的马匹是供灵魂骑乘的，灵魂自然无法用图像来显示。因此，这些图像应当不是对墓主生前生活场景的表现。那匹鞍鞴俱全却没有骑手的骏马，很可能就是在向观者暗示，死者将要向另一个世界进发。墓道口的飞天在这里起到了指引死者升仙方向的作用。据此，笔者认为狩猎图是对墓主生前生活的追忆，而步骑则是对其死后升仙场景的描绘。过洞壁画也采取了同样的处理方法，即上层为农牧生活，是对死者生前场景的描绘。下层为仪卫，描述死者升仙的场景。

为了在墓道里安排两个系统的内容，画家把壁面分为上下两个区域。升仙题材位于最上方和顶部，通过其位置和观者的感受来表现。真实活动图像分布于下部，并根据事件发生的顺序，分为上下两段。上段为狩猎，劳作图像，是生前的事件。下段步骑仪卫是葬礼过程的描绘，并和升仙密切相关。这一题材的性质还可以通过壁画和俑的关系来判定。众所周知，狩猎图像除了在壁画里出现（如李寿，章怀太子等墓）外，也频繁

出现在陪葬俑群当中。而俑，显然是参与葬礼活动的物品，因此把墓道壁画理解为对葬礼活动的模拟应当是可行的。

甬道前段上层为升仙题材，下层为现实生活的模仿。由于再也没有结构方面的限制，所以画家用众多的人物及其丰富的动作来处理画面间的关系。以石门前的女性告别者为界限，分为内外两部分。女性属于内眷，只是送别者，不参加葬礼和仪式。相反，男性们则表现为将要离开，去参加送葬活动。

石门之后即为佛寺道观，这也应当看作墓室壁画的一部分。这一场面既是葬礼的模仿，同时也是帮助墓主升仙的手段。由于东壁壁画残损，我们已无法确定墓室四壁壁画间的关系。上层壁画也已残损，估计应当仍然分布着神兽、飞天之类的升仙图像。

总之，李寿墓的壁画布局是以前后贯穿一气，上下分别描绘不同题材为主要特点的。同时，在水平分割壁面的基础上，还通过墓葬结构、人物关系来进一步细分空间。而不是传统认为的那样，只把壁画的布局简单地垂直分割为墓道、甬道和墓室三部分。

三、壁画内容的渊源和特征

关于李寿墓壁画艺术的渊源，杨泓先生提出：壁画上下分栏是魏晋南北朝的传统画法，门前列戟是邠城地区东魏武定年间出现的壁画题材，外出游猎则是北齐晋阳地区墓道壁画的主要题材。但是过洞上方绘门楼，则是北周壁画的特征之一，后来为隋所沿袭。^[8]但是杨泓先生显然没有重视李寿墓北壁的宴饮图、西壁的马厩图和天井上层的牛耕图。而宿白先生早在1982年就指出了这些图像“显然也和甘肃嘉峪关市十六国后期丁家湾第五号墓前室壁面所绘的耕作与放牧有关。”^{[4][140]}

陈寅恪先生曾经指出过：河西地区也是魏晋时期重要的文化区之一，由于其特殊的地理位置，吸引了大量的知识分子，因而成为汉文化的保留

地。^[9]李寿墓壁画出现源自河西文化的内容正是陈先生这一论断的又一验证。郑岩在研究河西壁画时，也特别强调了河西壁画在整个魏晋南北朝壁画系统里的特殊作用^{[3][172]}。他认为河西是中原文化的保留地，很多在中原地区已经消失的汉画题材，还保留在河西魏晋墓葬当中。当然，这些艺术实践活动可能一直在画师中延续。随着隋代的统一，传统壁画风格迅速回归中原地区。关中地区隋代壁画墓发现较少，且资料很不完整。但据潼关税务村隋墓的壁画来看，隋代壁画基本沿用了北齐规制，也就是郑岩所说的“邠城规制”，表明隋代壁画还没来得及把河西文化因素吸收进去。这一点和《隋书牛弘传》的记载也极为吻合。《牛弘传》称：

仁寿二年，献皇后崩，三公已下不能定其仪注。杨素谓弘曰：“公旧学，时贤所仰，今日之事，决在于公。”弘了不辞让，斯须之间，仪注悉备，皆有故实。素叹曰：“衣冠礼乐，尽在此矣，非吾所及也！”^[10]

长期研究中国古礼的陈成国先生认为“牛弘所以据的故实即齐礼”。^{[11][13]}这一文化上的混乱局面并没有随着隋朝的灭亡而消失。唐代统一全国以后，北齐、北周、河西、江南文化区的旧传统、旧文人纷纷来到长安地区。各地区的官方画家也被新政权所接收，来到长安。据《新唐书》记载，“唐初即用隋礼”^[12]，当然也包扩丧礼在内。但正如陈成国先生指出的那样“唐开元二十年以前，礼制并不完善，多有事不师古，甚而临时凑合者”。^{[11][53]}草创之初的贞观时期更是如此，李寿墓壁画就是这一纷繁复杂局面的直观反映。李寿为唐代的皇亲国戚和开国元勋，他的葬礼理当经过精心设计，具体参与者无疑体现了当时各方面的最高水准。但是我们在壁画里却看到了风格不同的甚至是一些陈旧的画像。把这仅理解为画家的个人行为难免失之偏颇，这就需要我们吧眼光投放到整个历史环境中去考察。每次朝代更替，新的统治者都面临着一个现实的问题，即对旧文化的扬弃和新规制的建立。在没有形成自己的“规制”之前，最常见最稳妥的处理方式就是兼容并包。因而对

于壁画石刻这些造型艺术而言,相应的表现方式就呈现出杂糅各方却又互不协调的特征。这是“新規制”产生的必由之路,也符合文化发展传承的基本规律。因此,我们在李寿墓壁画中看到来自北齐、北周、河西、南朝等不同时代和地区的风格并不奇怪。依循惯例,每一派画家手里都有一些供施工用的“粉本”。在一个时代统一的墓葬壁画风格没有形成之前,各派画家都会极力利用和展示本派的粉本,以取悦于统治者,这就导致李寿墓壁画表现出一种“拼贴画”的风格。这是当时政治背景和文化环境的合理产物。

基于以上分析,本文最后把唐代长安地区早期壁画的风格归纳为“杂糅东西南北的拼贴画”。在这里,“东”指东魏北齐的河东地区,“西”指河西,“北”指北周,“南”指江南。这种“拼贴画”的风格,是这一时期壁画内容高度不固定性和布局结构灵活性、来源多元性的具体表现。

参考文献:

[1] 陕西省博物馆、文管会.唐李寿墓发掘简报[J].文物,1974(9):71-88.

- [2] 王仁波.陕西唐墓壁画之研究[J].文博,1984(1):39-52、1984(2):44-55.
- [3] 郑岩.魏晋南北朝壁画墓研究[M].北京:文物出版社,2002.
- [4] 宿白.西安地区唐墓壁画的布局和内容[J].考古学报,1982(2):137-152.
- [5] 孙机.李寿墓石椁线刻侍女图和乐舞图散记(上、下)[J].文物,1996(5):33-48、1996(6):56-68.
- [6] 赵殿增.天门考——兼论四川汉画石组合与主题[J].四川文物,1990(6):3-12.
- [7] 巫鸿.武梁祠.中国古代画像艺术的思想性[M].北京:三联书店,2005:149-150.
- [8] 杨泓.隋唐造型艺术渊源简论[C].汉唐考古和佛教艺术.北京:科学出版社,2000:160.
- [9] 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿[M].北京:中华书局,1963:19.
- [10] 魏征.隋书[M].北京:中华书局,1973:1309.
- [11] 陈戌国.中国礼制史·隋唐五代卷[M].长沙:湖南教育出版社,1998:13.
- [12] 欧阳修.新唐书[M].北京:中华书局,1975:308.

(责任编辑:苏晋生)

On Tomb Mural of Li Shou

CHENG Yi

(Northwest university, Xi'an, 710069, china)

Abstract: The painting-wall is distributed horizontally in Li Shou's tomb of the Tang dynasty. The content includes two kinds: one on the top depicts the heaven, the other at the bottom copies the reality. The paintings reflect styles from different cultural districts at that time. But without thorough digestion and assimilation, the paintings of Li Shou's tomb assume a "paste-up" style.

Key words: Li Shou tomb; layout; immortal; paste-up